

Opinnäytetyö (AMK)

Musiikin koulutusohjelma

Musiikkipedagogi

Syksy 2014

Ilmari Lehtonen

# ROMANTIIKAN AIKAKAUDEN VIRTUOOSIPIANOTEOSTEN TYYLIIIRTEITÄ

– Franz Lisztin Totentanz sekä muita esimerkkejä



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU  
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Musiikin koulutusohjelma | Musiikkipedagogi

Syksy 2014 | 46 sivua

Ohjaajat: Soili Lehtinen ja Jukka Juvonen

Ilmari Lehtonen

# ROMANTIIKAN AIKAKAUDEN VIRTUOOSIPIANOTEOSTEN TYYLIPIIRTEITÄ

Tämä opinnäytetyö kertoo minuun soittajana eniten vaikuttaneesta tyyliuuntauksesta ja romantiikan aikakauden virtuoosisista pianosovituksista. Kerron lyhyesti niistä historiallisista lähtökohdista, joissa tämä suuntaus on syntynyt. Pianotekniikan kehitystä barokin varhaisemmasta kosketinsoitinmusiikista suurempiin konserttikappaleisiin on myös taustoitettu.

Pianon asema nykyisen kaltaisena soittimena vakiintui 1800-luvun alkupuolella. Voidaan sanoa, että moderni soittotekniikka syntyi tähän aikaan. Romantiikan aikakauden pianosovituksissa esiintyy runsas skaala pianonsoiton soittimellista ulottuvuutta, jonka tunteminen on pianonsoiton yksi perusedellytys.

Esittelen työn loppupuolella omiin kokemuksiini musiikinopiskelijana perustuen tärkeitä esimerkkejä pianosovitusten genrestä. Kerron joidenkin virtuoosimusiikissa usein käytettyjen soittotekniikoiden toteutuksesta ja omakohtaisesta harjoittelustani.

## ASIASANAT:

Romantiikka, piano, pianosovitus, transkriptio, parafraasi, fantasia, soittimellisuus, Liszt, Totentanz

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Music | Music pedagogy

Autumn 2014 | 46 pages

Instructors: Soili Lehtinen ja Jukka Juvonen

Ilmari Lehtonen

# COMMON CHARACTERISTICS OF VIRTUOSO PIANO WORKS OF THE ROMANTIC ERA

This bachelor's thesis reviews the virtuosic transcriptions, paraphrases and fantasies from the romantic era of music. The historical foundations of the phenomenon are also taken into account. The development of piano technique, from early baroque keyboard works to large scale concert pieces, have also been looked into.

The status of piano as it is considered today was established during the 19<sup>th</sup> century. One could state that the modern technique of piano playing came into existence within this frame. A wide spectrum of pianistic dimensions idiomatic to the instrument is to be found within the many genres of virtuoso arrangements composed during the Romantic era. Knowing them is a prerequisite for learning the piano professionally.

I demonstrate some important basic elements from the genre based on my own experiences as a piano student. Also some of the mostly used piano techniques are covered with my recommendations for practicing.

## KEYWORDS:

Romantic era, romanticism, piano, arrangement, transcription, paraphrase, fantasy, instrumentality, Liszt, Totentanz

# SISÄLTÖ

<b>1 JOHDANTO</b>	<b>6</b>
<b>2 SOITTIMELLISUUS</b>	<b>8</b>
<b>3 ROMANTIIKAN TAIDE</b>	<b>10</b>
<b>4 ROMANTTISEN PIANOSOVITUKSEN TYYLIIIRTEITÄ JA TEEMOJA</b>	<b>13</b>
<b>5 PIANOTEKNIIKAN KOULUKUNTIA</b>	<b>15</b>
5.1 Franz Liszt	18
<b>6 TOTENTANZ</b>	<b>20</b>
6.1 Glissando-tekniikka	22
6.2 Repetitiotekniikka	26
6.3 Hyppytekniikka	30
<b>7 PIANON POTENTIAALIN TÄYDESTÄ HYÖDYNTÄMISESTÄ</b>	<b>36</b>
7.1 Kolmen käden efekti	42
<b>8 LOPUKSI</b>	<b>45</b>
<b>LÄHTEET</b>	<b>46</b>

## KUVAT

Kuva 1. Godovskin sormituksia Chopinin etydiin opus 25 nro. 6, tahdit 5–6. Badura-Skoda, Paul. Etudes Op. 25, Trois Nouvelles Etudes. Wiener Urtext Edition.	16
Kuva 2. Teoksen alkutahdit 1–10. Sauer, Emil von. Totentanz. Edition Peters.	21
Kuva 3. Glissandoja molempiin suuntiin, tahdit 91–93. Sauer, Emil von. Totentanz. Edition Peters.	23
Kuva 4. Balakirevin Islamei-fantasian oktaavi-glissando ylöspäin, tahdit 254–258. <a href="http://imslp.org/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP00959-Balakirev_-_Islamey_an_Oriental_Fantasy.pdf">http://imslp.org/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP00959-Balakirev_-_Islamey_an_Oriental_Fantasy.pdf</a> . Katsottu 20.11.2014.	25
Kuva 5. Repetitioita, tahdit 183–199. Sauer, Emil von. Totentanz. Edition Peters.	27
Kuva 6. Lisztin Es-duuri konserton IV osa, tahdit 63–65. Sauer, Emil von. Konzert I. Edition Peters.	28
Kuva 7. Repetitioiden sormitusehdotus sekä ryhmittely. Sauer, Edition Peters.	30
Kuva 8. Mefisto-valssin hyppyjä, tahdit 773–781. Sauer, Emil von. Edition Peters.	31
Kuva 9. Totentanzin kadenssin oktaavihyppyjä, tahdit 446–465. Sauer, Emil von. Edition Peters.	32

Kuva 10. Lisztin Don Juan -fantasia, tahdit 207–209. Sauer, Emil von. Edition Peters.	33
Kuva 11. Vastakkaisiin suuntiin liikkuvia hyppyjä, tahdit 577–582. Sauer, Emil von. Totentanz. Edition Peters.	35
Kuva 12. Mozartin C-duuri sonaatin K. 545 tahdit 1–5. <a href="http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a9/IMSLP56442-PMLP01855-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_20_KV545.pdf">http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a9/IMSLP56442-PMLP01855-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_20_KV545.pdf</a> . Katsottu 20.11.2014.	36
Kuva 13. Chopinin etydi Opus 25 nro. 11, tahdit 73–76. Badura-Skoda, Paul. Etudes Op. 25, Trois Nouvelles Etudes. Wiener Urtext Edition.	37
Kuva 14. Samat tahdit 73–76 Godovskin etydissä nro 42. <a href="http://imslp.org/imglnks/usimg/f/f5/IMSLP30947-PMLP09194-Godowsky_-_Etudes_Dapres_Chopin_-_Book_5__41-48_.pdf">http://imslp.org/imglnks/usimg/f/f5/IMSLP30947-PMLP09194-Godowsky_-_Etudes_Dapres_Chopin_-_Book_5__41-48_.pdf</a> . Katsottu 20.11.2014.	38
Kuva 15. Chopinin etydi Opus 25 nro. 11, tahdit 1–4. Badura-Skoda, Paul. Etudes Op. 25, Trois Nouvelles Etudes. Wiener Urtext Edition.	39
Kuva 16. Lisztin Es-duuri konserton IV osa, tahdit 30–35. Sauer, Emil von. Konzert I. Edition Peters.	41
Kuva 17. Thalbergin Fantasia Opus 33, tahdit 211–214. <a href="http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/72/IMSLP07579-Thalberg_-_Op.33_-_Fantaisie_sur_Moses_de_Rossini.pdf">http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/72/IMSLP07579-Thalberg_-_Op.33_-_Fantaisie_sur_Moses_de_Rossini.pdf</a> . Katsottu 20.11.2014.	42
Kuva 18. Lisztin A-duuri konserton Marziale un poco meno allegro -jakson tahdit 24–27. Sauer, Emil von. Konzert II. Edition Peters.	43

# 1 JOHDANTO

Opinnäytetyössäni aion esitellä Franz Lisztin Totentanz-parafrasissa käytettyjä virtuoosisuutta ilmentäviä sävellystekniikoita sekä romantiikan aikakautta yleisesti. Totentanz on teos, jota soitin melko paljon etenkin vuosina 2011–2013. Erityistä huomiota työssäni haluan antaa soittimelliselle, tässä tapauksessa pianistiselle, analyysille. Minua alkoi lukioikäisenä kiehtoa pianonsoitossa nimenomaan se valtava taituruus, joka kovalla harjoittelulla oli mahdollista saavuttaa. Harjoittelun tulee olla toki säännöllistä, mutta sen laadukkuus on lopulta suurin ratkaiseva tekijä, joka vie osaamisen korkeimmalle tasolle. Soitonopiskeluni aikana olen nähnyt pianotekniikan kehittämisen ensisijaisesti ongelmanratkomisena. Pyrin aina löytämään keinoja saada käteni liikkumaan entistä sujuvammin ja vakaammin erilaisten teknisten haasteiden parissa. Totta kai pyrkimyksenäni on myös aina tuottaa itseäni miellyttävää musiikkia. Musiikin esittäminen ja tulkitseminen on mielestäni silti kiinni omista kyvyistä toteuttaa oma tulkinnallinen näkemys pianolla: soittaja voi väittää olevansa kuinka suuri muusikko tai taiteilija hyvänsä, mutta elleivät soittajan musiikilliset ajatukset välity myös kuulijaan se ei hyödytä ketään. Kokemuksiini pianistina perustuen olen havainnut, että menestys seuraa heitä, jotka haluavat uhrata eniten aikaa ja ajatusta pianonsoitolle.

Romantiikan ajan musiikki on pitkään ollut minun henkilökohtainen suosikkityylini. En tarkoita, että se olisi vaikkapa barokkimusiikkia absoluuttisesti parempaa. Romantiikka mielestäni huipentaa renessanssista alkaneen kehityskaaren. Musiikin historian kaanonissa Bach, Beethoven, Brahms - kolmikko nähdään usein erityisenä jatkumona. Brahms ei tietenkään ollut musiikin kehityksen päätekohta, mutta 1900-luvun musiikki ei ole koskaan saavuttanut minussa samanlaisia tunteita kuin romantiikan musiikki. Vaikkapa Mahlerin sinfonian pelkkä kuunteleminen vaatii jonkinlaista henkistä valmistautumista.

Piano on instrumenttina erittäin monipuolinen, ja olen monesti ollut hyvin iloinen, että nimenomaan piano valikoitui soittimekseni. Pianolla pystyy

soittamaan erityisen laajaa ohjelmistoa, jonka ilmaisukskaala on valtava. Lisäksi harjoittelu on hyvin itsenäistä, ja se vaatii hyvää keskittymistä. Romantiikan pianosovitukset ovat minulle erityisen tärkeitä, sillä niiden myötä olen päässyt monen edellä mainitun asian pariin. Sovituksia on erittäin suuri määrä, ja ne ovat keskenään hyvin erilaisia. Monen kappaleen soittamiseksi vaadittava tekninen taito sai minussa varsinkin lukioikäisenä aikaan ”minäkin haluan joskus olla tuollainen”-olotilan, joka kannusti jatkamaan työtä pianonsoiton eteen.

## 2 SOITTIMELLISUUS

Klassista musiikkia on tutkittu vuosien saatossa huomattavan paljon, mutta tutkimus on painottunut partituurin "materiaalisiin" ominaisuuksiin'. Näihin lukeutuvat muun muassa muoto, säveltasot sekä rytmi. (Marin, 2010, 11.)

Tällöin sivuutetaan soittimellinen tutkimus, joka on hyvin oleellista eri instrumenttien fyysisten mahdollisuuksien ja rajoitusten ymmärtämisen kannalta. Pianistin tekemä analyysi ei kuitenkaan rajoitu pelkkään tekstilähteen tulkintaan, vaan pianistisessa analyysissä on vahvasti läsnä tieto musiikin tuottamisesta korvin kuultavaksi (Marin, 2010, 11).

Romantiikan aikakaudella instrumenttimusiikki sai taidemusiikin saralla täysin uudenlaisen aseman, ja näin monien soittimien parissa syntyi pyrkimys kohti virtuoosisuutta. Soittajat koettivat saada instrumentistaan irti kaiken fyysisesti mahdollisen. Tällaisen, usein maallikon mielestä käsittämättömän, taidon saavuttaminen palveli myös aikakauden taiteilijakäsitetä, joka mystifioitui eräänlaiseksi luovaksi neroksi. Toisin sanoen musiikin soivan lopputuloksen kannalta epäolennaiset "ulkomusiikilliset" seikat korostuivat jossain määrin. Niccolò Paganini esimerkiksi saattoi konsertissaan soittaa kokonaisen kappaleen vain yhdellä viulunsa kielellä (Walker, 1998, 169). Ei kuitenkaan saa unohtaa, että esiintyjän ulkoinen olemus on osa taide-esityksen kokonaisuutta, joten visuaalisuus kuuluu aina jossain määrin musiikkiin - genrestä riippuen enemmän tai vähemmän. Robert Schumann kirjoitti Franz Lisztin soiton menettävän suuren osan runoudestaan (vaikuttavuudestaan), jos Liszt soittaisi verhon takana (Gerig, 1974, 179). Niinpä musiikin soittimellisesta analyysistä ei voida jättää pois soiton visuaalista aspektia, joka ei sinänsä näy partituurissa.

Pianon koskettimiston fyysinen rakenne on myös osa pianoteosten soittimellisuutta. Teoksen soitettavuuden kannalta on olennaista, että soittajan käsi voi mukautua koskettimiston topografiaan (Raekallio, 1996, 14).

Klaviatuurin topografia ei kuitenkaan ole muotoutunut puhtaasti käden rakenteen perusteella, vaan ennemminkin "musiikillisesta materiaalista nousseet tarpeet" saattoivat sen nykymuotoonsa (Marin, 2010, 21).



Pianistisäveltäjien tekemissä teoksissa koskettimiston "pinnanmuodot" on luonnollisesti otettu hyvin huomioon. Sormien anatominen erilaisuus vaikuttaa ergonomian kautta soittotekniikan mahdollisuuksiin. Se myös antaa eri sormille yksilöllisen ilmaisullisen karaktäärin (Raekallio, 1996, 14).

Vertailtaessa samasta teoksesta tehtyjä eri sovituksia voidaan helposti nähdä, millaisiin sävellysteknisiin ratkaisuihin eri henkilöt ovat päätyneet sovittaessaan samoja tahteja pianolle esimerkiksi orkesteriteoksesta. Kunkin sovittajan ratkaisut kertovat usein tyylitajun ja mieltymysten ohella heidän omista pianistisista vahvuuksistaan, sillä teokset on useimmiten tehty ennen kaikkea omiksi esityskappaleiksi (Marin, 2010, 6). Oman kädenrakenteen mukaan räätälöity kappale soi loppujen lopuksi esitystilanteessa paremmin ja antaa kuulijalle vakuuttavamman lopputuloksen. Pianosovituksissa joudutaan välillä tekemään ergonomisia ratkaisuja estetiikan kustannuksella, jotta teos ei olisi turhauttavan hankala (Marin, 2010, 234).

### 3 ROMANTIIKAN TAIDE

Kirjoitan romantiikan taiteesta hieman yleisesti, sillä aikakauden ilmapiiri antoi aineksia myös musiikin kehitykselle. Virtuosoisen pianonsoitto on vahvasti romantiikanajan ilmiö. Virtuoso tarkoittaa muun muassa soittimen tekniikan mestarillisesti hallitsevaa taiteilijaa (Virtamo, 1987, 482). Romantiikan käsitettä käytettiin yleisimmin 1700-luvulla kuvaamaan runoutta, jolta puuttuivat klassisistiset normit. Sekä Yhdysvaltojen itsenäisyysjulistusta vuonna 1776 ja Ranskan vallankumousta vuonna 1789 pidetään henkisenä maaperänä vapauden ja tasa-arvon aatteille kirjallisuudessa. Romantiikan ajan kirjallisuuden lukijakunta lähti määrälliseen kasvuun. Kirjallisuuden piirissä romantiikan katsotaan vaikuttaneen Euroopassa 1790–1830. Vaikka ajanjakso on suhteellisen lyhyt, se vaikutti suuresti taiteen kehitykseen. Individualismin nousu rakentaa romantiikan ajalle monia ristiriitaisuuksia: romantiikkaa värittävät yksittäiset suuntaukset ja erilaiset maailman selitysmallit. Kuten Pekka Vartiainen kirjoittaa, romantiikassa on tilaa niin uskonnollisuuden korostamiselle kuin sen epäilylle sekä vallankumousaatteille ja niitä kritisoiville näkemyksille. Romantiikka ja romantikot hakevat vapautta *ja* yhteisöllisyyttä, jännitystä elämään *ja* turvasatamaa. Rakkaus ohittaa järjen. Runous ja filosofia lähestyvät toisiaan. Saksalainen filosofi Friedrich Schelling pitää taidetta jumalallisuuden korkeimpana ilmentymänä. Syntyy myytti suuresta taiteilijasta. Kirjallisuuden suurista romantikoista voidaan mainita esimerkiksi englantilainen Percy Shelley, ranskalainen Victor Hugo ja venäläinen Aleksandr Puškin. (Vartiainen, 2009, 119–122, 139.)

Kuvataiteessa romantiikka konkretisoituu aihevalinnan vapautumisen myötä. Taiteilijat ryhtyvät tuottamaan aiheita, jotka kumpuavat sisältä päin. Taidehistorioitsija E. H. Gombrich kysyykin, syntyykö romanttinen kuva kuin runo, tarkoittaen tässä yhteydessä espanjalaisen Francesco Goyan etsausta Jättiläinen (n. 1820). Siinä epätodellisen valtava hahmo istuu maailmanreunalla. Jättiläismäistä hahmoa ei voida tulkita oikeastaan muuten kuin taiteilijuuden kautta. Romantiikan kynnyksellä ryhdytään esittämään kysymyksiä siitä mitä

Goya on kokenut, mitä hän haluaa sanoa, millaisia tunteita hän tahtoo välittää. Toinen romantiikan ajan kuvataiteen uranuurtaja on englantilainen runoilija ja mystikko William Blake. Tähän asti taiteilijat olivat kuvanneet mm. mytologiaa, mutta Blake ryhtyi itse luomaan omaa mytologiaansa. Romantiikan taiteilijan työkaluiksi muodostuivat myös kuvataiteessa paitsi oma mielikuvitus ja syvältä kumpuavat näyt, myös persoonalliset näkemykset. Romanttinen maisemamaalaus perustui samoin taiteilijan omaan näkemykseen maisemasta. E. H. Gombrich kuvailee kuuluisan englantilaisen romantikon William Turnerin merimaisemaa vuodelta 1842 seuraavasti: ”On kuin tuntisimme tuulen ulvonnin ja aaltojen paineen. Meillä ei ole aikaa tutkia yksityiskohtia. Ne hukkuvat häikäisevään valoon ja myrskypilven tummaan varjoon. En tiedä näyttääkö myrsky merellä juuri tällaiselta. Mutta sen tiedän, että kysymyksessä on myrsky, joka kiihottaa mielikuvitusta ja herättää pelkoa samalla tavoin kuin jonkin romanttisen runon lukeminen tai vastaavan musiikin kuunteleminen.” Saksalaisen taidemaalarin Caspar David Friedrichin teoksissa Gombrich näki puolestaan romanttista lyyrisyyttä, ”jonka tunnemme paremmin Schubertin lauluista” (Gombrich 1972, 385–392).

Romantiikan ajan eri taiteenlajit yhdistyvät henkisen sisältönsä puolesta. Eri alojen taiteilijoille oli yhteistä ottaa vapaus käyttää taiteessaan omia tunteitaan. Esimerkiksi Caspar David Friedrich julisti, että taiteilijan ainoa laki oli hänen oma tunteensa (Honour; Fleming, 1982, 483). Romantiikan kirjallisuudessa ruoditaan elämän ihanteita: jaloja tekoja, yksinkertaisia tapoja, sydämen puhdasta liikutusta ja nuhteettomuuden luonnollista tuntoa (Mäkelä Anneli, 1989, 86). Romantiikan ajan musiikkikaan ei ollut oma saarekkeensa. Tiedetään, että Franz Liszt piti henkisinä oppi-isinään muun muassa filosofian ja kirjallisuuden piirissä vaikuttaneita John Lockeä, George Gordon Byronia, Victor Hugoa, Hugues-Félicité Robert de Lamennais’ia ja François-René de Chateaubriandia (Schumann, 1982, 435).

Otavan musiikkitieto kiteyttää romantiikan musiikin tunnusmerkeiksi ohjelmallisuuden, julistuksellisuuden, soinnullisuuden ja soinnillisuuden rikastumisen, laajalinjaiset ja tunnekylläiset melodiat, musiikin ja runouden

yhteyden, muotorakenteiden höltymisen ja muun muassa esittävän virtuoosin synnyn (Otavan musiikkitieto, 1997). Musiikin alueella on tapana puhua varhaisromantiikasta, täysromantiikasta ja myöhäisromantiikasta. Pianomusiikin näkökulmasta katsottuna varhaisromantiikan edustajaksi voi mainita Schubertin, täysromantiikan edustajaksi Schumannin, Chopinin ja Lisztin. Myöhäisromantiikka laajeni käsittämään monenlaisia kansallisromanttisia tyyliuuntia (Otavan iso musiikkitietosanakirja 5, 1979, 61–63).

## 4 ROMANTTISEN PIANOSOVITUKSEN TYYLIIPIIRTEITÄ JA TEEMOJA

Pianosovitukset ovat merkittävä osa pianomusiikkia, ja erityisesti 1800-luku oli niiden kulta-aikaa. Virtuosisien konserttitranskriptioiden genre syntyi nimenomaan 1800-luvulla. Muusikoiden aseman muuttuminen kirkon tai hovien käsityöläissäveltäjistä esittäviksi taiteilijoiksi edesauttoi tilannetta. Myös porvarissäädyn nousu vaikutti tilanteen kehittymiseen, sillä konsertti-instituutio syntyi maksavan yleisön myötä. (Marin, 2010, 6.) Franz Liszt kehitti pianoresitaalin nykymuotoonsa, jossa piano ja soittaja ovat yksin lavalla ja musiikki esitetään ulkomuistista (Walker, 1988, 285). Porvarisperheiden keskuudessa musiikin harrastaminen lisääntyi, ja helpohkot sovitukset yhdelle tai kahdelle soittajalle olivat suosittua harjoitusmateriaalia sekä ajanvietettä. Nuottikustannus toi painettuja nuotteja suuremman joukon saataville. (Marin, 2010, 6) Sovitus- ja transkriptio-termejä käytetään monesti hieman epä johdonmukaisesti, mutta niitä voidaan myös pitää toistensa synonyymeinä. Perinteisesti pianosovitukset sekä transkriptiot ovat toimineet yläkategoriana muun muassa pianopartituureille, parafraaseille ja (ooppera)fantasioille. (Marin, 2010, 7.) Tässä opinnäytetyössä käytetyistä esimerkeistä Totentanz edustaa parafraasia. Don Juan -fantasia puolestaan on nimenomaan oopperafantasia Mozartin Don Giovannin pohjalta. Otavan musiikkitieto määrittelee termit toisiinsa verrannollisiksi (Virtamo, 1987, 402, 443). Tässä työssä nämä termit tulee katsoa toistensa synonyymeiksi.

Konserttitranskriptioissa virtuoosit pääsivät esittelemään huikeimpia soittimenkäsittelyllisiä taitojaan ja kehittelemään uusia pianoteknisiä tai soinnillisia keksintöjä (Marin, 2010, 6).

Romantiikan aikakauden instrumentaalivirtuositeetti pääsi hyvin esiin juuri sovituksissa. Yksikertaistakin musiikillista materiaalia voitiin ”koristella” taituruutta

vaativilla ”lisänuoteilla”. Tämä onkin sovituksen mielenkiintoisin puoli, sillä säveltäjällä on lähes rajattomat mahdollisuudet käyttää luovuuttaan ei ainoastaan taiteelliseen ilmaisuun vaan myös soittimellisesti. Ilmiö sopii myös edellä esitettyihin kuvauksiin romantiikan aikakauden taiteesta ylipäättäen. Myöhemmin 1900-luvun alussa, pianosovituksiin on suhtauduttu pienellä varauksella, koska ne on mielletty ennemminkin jonkinlaiseksi teatraaliseksi rappiotaiteeksi menneiden aikojen mestareiden rinnalla (Marin, 2010, 6). Pianosovitus antoi säveltäjälle aivan toisenlaiset mahdollisuudet toteuttaa itseään kuin aikaisemmat enemmän tai vähemmän – yleensä enemmän – säädellyt sävellysmuodot. Taiteen vapautuminen oli romantiikanajan yleinen piirre.

Franz Liszt sävelsi valtavan määrän pianosovituksia, joiden määrä voidaan laskea hyllymetreissä. Konserttitranskriptiot olivat usein osa hänen soittamaansa konserttiohjelmistoa eri puolilla Eurooppaa. Lisztin mielestä transkription tuli ennen kaikkea tavoittaa alkuperäisen teoksen ”olemus”, eikä vain seurata orjallisesti alkuperäistä rakennetta. Konserttiyleisö 1800-luvulla piti tunnettujen teemojen kuulemisesta ja niiden käsittelystä virtuoosisessa kontekstissa. (Fabrikant, 2006, 12.)

## 5 PIANOTEKNIIKAN KOULUKUNTIA

Varsinaisen pianomusiikin syntyä barokkiajan erilaisten kosketinsoitinten jälkeisessä ajassa en tässä opinnäytetyössä pysty käsittelemään. Sanottakoon silti, että siirtyminen nykypianon kaltaiseen soittimeen lasketaan vuosikymmenissä. Tänä aikana soittotekniikkaa leimasi hyvin paljon cembalotekniikka, mikä on ymmärrettävää soittamisen luonnollisen kehityksen kannalta. Siirtyminen kohti nykyistä pianoa ja sen soitettavuutta on monien henkilöiden ansiota, mutta heistä voidaan mainita esimerkkinä Wolfgang Amadeus Mozart sekä Muzio Clementi. (Gerig, 1974, 49–64.) Mozart ja Clementi olivat urallaan eräänlaisessa kilpailuasemassa (Dubal, 1991, 96–97).

Varhaisessa pianonsoitossa korostettiin paljon käden konservatiivista käyttöä ja sormista lähtöisin olevaa voimantuottoa. Tämä on toki edelleen tärkeä näkökulma pianonsoittoon, mutta romantiikan aikakaudella syntynyt virtuoosityyli tavallaan rakensi lähestymisensä soittamiseen näiden näkemysten päälle. Gerigin mukaan erityisesti Beethoven aloitti soittotekniikan kehityksen kohti nykyistä ”välittämättä patkääkään entisistä soittotekniikan perinteistä, jos ne olivat ristiriidassa hänen näkemystensä kanssa”. (Gerig, 1974, 81.) Hänen motiivinsa ei kumminkaan pelkästään ollut halu kehittää soittotekniikkaa, vaan tarve uudenlaiseen musiikilliseen ilmaisuun. Beethovenin lähtökohdat olivat tavallaan jopa vallankumouksellisia, sillä vain jokunen vuosikymmen aiemmin Carl Philipp Emanuel Bach kirjoitti teoksessaan ”Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria” vuodelta 1753: ”Kosketinsoittimilla vain yksi sormien käyttötapa on hyvä. Tapauksia, joissa on mahdollista soveltaa useampaa kuin yhtä sormijärjestystä, on vähän verrattuna niihin, joissa vaihtoehtoja ei ole tarjolla”. (Raekallio, 1996, 29.) Tämä periaate saattoi soveltua barokkimusiikkiin sekä varhaiseen klassismiin, mutta romantiikan aikakauden pianomusiikissa ohje on täysin absurdi. Myöhemmin käsiteltävä pianisti Leopold Godovski käytti soitossaan erittäin oudolta tuntuvia, mutta silti kekseliäitä sormituksia, jotka monesti vaativat erittäin hyvää käden ja ranteen elastisuutta. Oheisessa nuottiesimerkissä olevia sormituksia kannattaa kokeilla ja pohtia niiden





pohdintaa soittonsa laadusta. Professori Henri Sigfridsson on todennut muun muassa minulle mestarikurssillaan Turussa vuonna 2013, että hyvän soittamisen edellytykset voidaan saavuttaa kysymällä itseltään: ”Kuulostaako soitto hyvältä? Tuntuuko soitto hyvältä?” Jos vastaus kumpaankaan kysymykseen on missään vaiheessa harjoittelua kielteinen, kannattaa harjoittelutapaa muuttaa, jotta ongelma korjaantuisi.

Perinteisempää koulukuntaa edusti myös luultavasti vuonna 1801 kirjoitettu Clementin ”Introduction to the Art of Playing the Pianoforte”, jossa painotetaan ”ranteen melko staattista vertikaalista asentoa ja kaiken ylimääräisen liikkeen eliminointia”. (Gerig, 1974, 60.) Tämä on linjassa varhaisklassismin näkemysten kanssa, joissa sormitekniikka perustui soittajan kykyyn soittaa kolikko kämmenselän päällä niin, että se ei putoa, ja ilman yleistä käsivarren passiivisuutta. (Gerig, 1974, 60.) Tämän pianonsoiton historiassa kummittelevan kolikkoharjoituksen väitetään myös olevan juuri Clementin oivallus (Raekallio, 1996, 46). Tällaisessa tekniikassa peukalo oli osittain ongelmallinen sormi, koska sen erilainen fyysinen rakenne häiritsi soiton tasaisuutta suhteessa muihin sormiin. Clementi myös painotti kirjassaan, että hyvien sormitusten tarkoitus on tuottaa paras mahdollinen lopputulos (Raekallio, 1996, 43).

Peukalon käyttö ylipäättänsä vakiintui kosketinsoitinmusiikissa vasta Johann Sebastian Bachin aikana (Marin, 2010, 23). Nykyisessä tekniikassa peukalo on valjastettu voimavaraksi. Peukalon ominaisuuksien hyödyntämisestä kerrotaan lisää myöhemmin. Kuriositeettina myös mainittakoon, että Sergei Prokofjev suositteli pianosonaattiinsa ”sormitusta” col pugno, ”nyrkillä” (Raekallio, 1996, 18). Tällä tavoin akordiin pystyy helposti saamaan paljon voimaa sekä vahvan alukkeen.

Virtuoositranskriptio oli musiikillisen sisältönsä ohella toki myös visuaalista taidetta, sillä taitava pianisti kykeni soittamaan tavalla, jonka ei pitäisi maallikon mielestä olla edes fyysisesti mahdollista. Jokainen pianisti, joka esitti itse säveltämiään transkriptioita, käytti niissä luonnollisesti sellaisia soittotekniikoita, jotka olivat hänelle itselle edullisia. Näitä saattoivat olla esimerkiksi pitkät ja nopeat hypyt, nopeat kaksoisoktaavikulut, tremolot, teeman soittaminen

välillänessä, arpeggiot ja asteikkojuoksutukset. Franz Liszt oli tärkein kaikista 1800-luvun pianisteista. (Gerig, 1974, 171.) Lisztin säveltämissä pianoteoksissa tulee esille ennen kaikkea se, että hän käyttää kaikkia romanttiseen pianonsoittoon yhdistettäviä keinovaroja, sillä hänen soittotekninen osaamisensa mahdollisti sen.

### 5.1 Franz Liszt

Liszt oli unkarilainen pianisti, joka syntyi vuonna 1811 musikaaliseen perheeseen. Nykyään Raidingina tunnettu kaupunki sijaitsee Itävallan itäosassa. Lisztin aikaan se oli osa Itävallan keisarikuntaa. Nuori Franz sai soittotunteja aluksi muusikkoisältään, ja pääsi taitojensa kehittyessä 10-vuotiaana Beethovenin oppilaan Carl Czernyn piano-oppilaaksi Wieniin. Liszt kehittyi pianistina hyvin nopeasti ja teki ensimmäiset menestyksekkäät ”maailmankiertueensa” nuorella iällä.

Viuluvirtuoosi Niccolò Paganini vaikutti 1800-luvun alkupuolella. Paganinin uskomattomien taitojen vuoksi häneen liitettiin koko elämänsä ajan erilaisia juoruja ja tarinoita, joista tunnetuin on hänen väitetty liittonsa paholaisen kanssa. Väite perustuu vanhaan tarinaan tohtori Faustuksesta, minkä pohjalta Johann Wolfgang von Goethe kirjoitti vuonna 1808 näytelmänsä Faust. Lisäksi Paganinin väitettiin tehneen viulunsa neljännen kielen rakastajattarensa sisäelimistä, ja viettäneen murhan vuoksi 20 vuotta vankilassa harjoitellen viulunsoittoa eristyksissä ulkomaailmasta. Tarinat eivät tietenkään ole totta, mutta ne loivat Paganinin henkilön ympärille romantiikanajalle tyypillisen taiteilija-auran. Viulistina hän oli parempi kuin kukaan aikaisemmin ja sävelsi kappaleita, jotka tuomittiin toteutuskelvottomiksi ennen kuin Paganini saapui itse paikalle ne soittamaan. (Walker, 1988, 168–177.)

Liszt kuuli Paganinin soittoa vuonna 1831 Pariisissa. Hän oli jo aikansa standardeilla nuori pianovirtuoosi, mutta Paganinin kuuleminen aiheutti hänessä lopullisen taiteellisen heräämisen, ja halun kehittyä itse yhtä loisteliaaksi virtuoosiksi pianistina. Myöhemmin Liszt paheksui Paganinin lievää egoismia, ja

muodosti 28-vuotiaana oman ohjenuoransa: *Génie oblige* - ”nerous velvoittaa”. Tämä on muunnos yleisestä sanonnasta *Noblesse oblige* – aateluus velvoittaa, jolla tarkoitetaan aseman ja varallisuuden edellyttävän vastuunkantoa ja oikeellista käytöstä. Liszt ajatteli nerouden ja lahjakkuuden velvoittavan yksilön palvelemaan ihmiskuntaa (Walker, 1998, 177). Hän ei vuoden 1835 jälkeen koskaan pyytänyt rahaa lukuisilta soitto-oppilailtaan, ja piti lukuisia hyväntekeväisyyskonsertteja (Walker, 1993, 391). Esimerkiksi kuultuaan Hampurin suurtulipalosta vuonna 1842, Liszt piti välittömästi konsertteja kerätäkseen rahaa kotinsa menettäneille (Walker, 1998, 290). Kun Liszt lopulta jättäytyi vanhemmalla iällä konserttilavoilta, jäi Euroopan musiikkielämään jäljelle suuri määrä pianisteja, jotka koittivat jäljitellä Lisztin triumfaalista uraa sekä lavakarismaa. Vaikka jotkut hänen pitkäaikaisista oppilaistaan parhaimmillaan pystyivät samantasoiseen soittoon, ei kukaan Lisztin jälkeen saavuttanut läheskään samanlaistan julkista menestystä. Vain pioneerit jäävät historiaan. (Walker, 1998, 291.)

## 6 TOTENTANZ

Lisztin vieraillessa Pisan Campo Santossa vuonna 1838, hän näki kuuluisan, nykytiedon mukaan Francesco Trainin maalaaman, Trionfo della Morte -freskon (Kuoleman triumfi). Lisztin ihaillessa teosta Dies irae -teema ja muutama variaatio alkoivat välittömästi soida hänen päässään. (Sauer. Edition-Peters) Kuoleman tanssi -aiheet olivat keskiajalla muistutus ihmisille, että kuolema tavoittaa jokaisen yhteiskunnallisesta asemasta välittämättä (Scott, 2003, 139).

Franz Lisztin säveltämä Totentanz-parafraasi (sävelletty 1849–1850, julkaistu 1865) pianolle ja orkesterille on malliesimerkki romanttisesta pianosovituksesta, sillä se sisältää kaikki pianosovituskategoriaan liittyvät tekniset erityispiirteet. Totentanz pohjautuu erään keskiaikaisen messun Dies irae -osan teemaan. Tämä teema oli romantiikanajalla sangen yleinen, ja sitä käyttivät muun muassa Hector Berlioz Fantastisessa sinfoniassaan ja Sergei Rahmaninov Kuolleiden saaressa. Runsas terssittömien puhtaiden kvinttien käyttö antaa teokselle keskiaikaisen kirkkomusiikin sävyjä (Scott, 2003, 131). Alan Walkerin mukaan Lisztin sävellajivalinnat ovat usein hyvin tietoisia, ja Totentanzissa käytetty d-molli assosioituu Lisztin kynässä nimenomaan Helvettiin (Scott, 2003, 132). Myös Lisztin Dante-pianosonaatti ja Dante-sinfonian Inferno-osa, jotka perustuvat Dante Alighierin Jumalaiseen näytelmään, ovat d-mollissa.

Teoksen keskellä olevassa rauhallisessa kaanonissa kuulen renessanssiajan messun sävyjä. Neliääninen koraalitekstuuri on mielestäni hyvä soittaa melko runsaalla pedaalilla, imitoiden suuren kirkon jylhää kaikua. Hitaan jakson aikana Dies irae -teema esiintyy kappaleen alkuun verrattuna varsin lempeänä ja ennen kaikkea kiireettömänä. On hyvin yleistä, että virtuoosisovituksessa on tempollisesti rauhallisempi väliosa.

## Danse macabre (Totentanz)

Komponiert 1849-50

Erschienen 1865

Franz Liszt

Solostimme (Original)

Andante (*f*)  
*marcato*  
8<sup>va</sup> basso

Orchester-Bearbeitung

Andante  
Str. Bl. *f*

I

Kuva 2. Teoksen alkutahdit 1–10. Sauer, Emil von. Totentanz. Edition Peters.

Totentanz alkaa perkussiivisellä marssirytmillä, jonka päälle pasuunat soittavat Dies irae -teeman. Teoksen avausosiossa Liszt käyttää tritonus-intervallia (merkitty punaisella) sangen runsaasti. Ylinouseva kvartti, eli tritonus, oli keskiaikaisessa musiikissa kielletty intervalli, koska se soi ihmisten mielestä rumasti. Tritonuksesta käytettiin nimitystä paholainen musiikissa – diabolus in musica.

The various demonic types involve musical representations of grotesque dancing, shrieking, malicious laughter or cackling, blaspheming or cursing, and malevolent parody. Among them, the tritone has long represented the devil in music by negating a sense of

modal or tonal stability. Originally, it acquired the name *diabolus in musica* because of its disruptive effect on the concordant fourths and fifths of Western European medieval music: the interval B to F needed to be “corrected” by flattening the B or sharpening the F (Scott, 2003, 130).

## 6.1 Glissando-tekniikka

Glissando on kahden eri taajuuden välinen portaaton siirtymä. Tällöin soivat hetkellisesti myös länsimaiseen kahdentoista sävelen viritysjärjestelmään kuulumattomat äänet – joita tarkalleen ottaen on loputon määrä, koska äänen taajuus voidaan ilmaista desimaaleissa loputtomalla tarkkuudella. Oleellista kuitenkin on, että glissando tuottaa efektin tasaisesta äänentaajuuden noususta tai laskusta. Tätä ei pysty toteuttamaan pianolla, koska pianon kielet ovat valmiiksi viritettyjä, eikä niiden tuottamaa taajuutta voi muuttaa, kuten vaikkapa jousisoittimilla. Glissandosta voidaan kuitenkin puhua myös pianon yhteydessä, ja sillä tarkoitetaan yleensä kahden valkoisen koskettimen välistä liukumista alhaalta ylös tai päinvastoin. Tällöin soivat äänet ovat siis kaikki pianon valkoisia koskettimia, eli C-duurin tai luonnollisen a-mollin säveliä.

Tämä aiheuttaa pianolla lievän ongelman, koska siinä missä muilla soittimilla portaaton glissando-efekti sumentaa täysin kokemuksen sävellajista tai harmoniasta, pianolla soitettu glissando tuottaa aina jossain määrin mielikuvan harmoniasta. Esimerkkejä tästä ovat vaikkapa doorisen moodin tuottama d-molli septimisointu ja miksolyydisen G-duuri septimisointu. Kuitenkin nopeasti soitettuna glissandon ääniä ei ehdi kovin hyvin rekisteröidä, mutta silti pianolla soitettu valkoisten koskettimien glissando on soinniltaan ja luonteeltaan kovin erilainen ”oikean” portaattoman glissandon kanssa, jonka voi tuottaa esimerkiksi viululla. Koska pianolla käytetään yleensä vain valkoisia koskettimia, ovat glissandoa vaativat kappaleet usein sävellajissa, jossa on vähän etumerkkejä. Toinen vaihtoehto on, että glissando on sijoitettu sellaisen harmonian yhteyteen, jossa on vähän etumerkkejä. Tästä esimerkkinä Mili Balakirevin Islamei-fantasia,

jossa ylöspäin suuntautuva oktaavi-glissando on harmonisesti F-duurin ja pentatonisen asteikon yhteydessä.

The image shows a musical score for Emil von Sauer's 'Totentanz' (Op. 9893), measures 91-93. The score is in F major and 3/4 time. It features a piano (p) and a forte (ff) section. The piano section has a tempo marking 'un poco animato'. The forte section has a tempo marking 'ff un poco animato'. The piano part includes a large upward octave glissando in measures 91-92, followed by a downward glissando in measure 93. The forte part features a series of triplets in the right hand and a series of eighth notes in the left hand. The score is published by Edition Peters.

Kuva 3. Glissandoja molempiin suuntiin, tahdit 91–93. Sauer, Emil von. Totentanz. Edition Peters.

Glissando soitetaan mielellään kynnellä, koska pianon koskettimilla on melko pitkä alaspainautumismatka. Varhaisilla 1800-luvun vaiheen pianoilla, fortepianoilla, glissando oli helpommin toteutettavissa, sillä koskettimet eivät uponneet kovin alas. Lisäksi koskettimien reunat olivat hieman pyöristetyt. Fortepianon glissandolle optimaalisempi rakenne ei kumminkaan johtunut siitä, että tekniikka olisi ollut klassisminajalla erityisen yleinen. Mieleeni tulee ainoastaan Ludvig van Beethovenin ensimmäinen pianokonsertto, jossa glissandoa olisi klassismin aikana käytetty ennen 1800-luvun alun varhaisromantiikkaa ennakoivia tyylejä. Kaikki tasaisen sormitekniikan ulkopuolelta oli melko pitkään hyvin ei-toivottua pianonsoitossa. Ei tosin myöskään ole mikään yllätys, että glissando esiintyy klassismin kaudella

nimenomaan Beethovenin työssä, ottaen huomioon Beethovenin suuren roolin pianonsoiton kehittäjänä.

Oman kokemukseni perusteella glissandojen soittaminen on jossain määrin uskalluksesta kiinni, ja olen huomannut, että glissandon onnistuminen liittyy paljon itseluottamukseen. Tämä johtuu siitä, että kehnosti toteutettuna glissando-tekniikka johtaa jos jonkinlaisiin haavoihin soittajan kädessä. Murtuneilta kynsiltä en ole myöskään itse välttynyt. Harjoittelu on syytä aloittaa hitaasti etsien samalla oikeaa syvyyttä, jolla pianosta saa irti riittävästi ääntä, mutta joka ei silti estä sulavaa liukumista sivuttaissuunnassa koskettimelta toiselle. Liian syvälle painetut koskettimet estävät glissando-soiton, sillä sormi törmää ikään kuin pystysuoraan seinään. Toisaalta, jos ei uskalla painaa koskettimia tarpeeksi alas, pianosta ei tule tarpeeksi ääntä vasaroiden lyödessä kieliä aivan liian hennosti. Tästä johtuen glissandon pystyy soittamaan dynaamisesti voimakkaammin tietysti silloin, kun se on nopea, ja toisin päin. On myöskin huomioitava, että glissandossa sormet ovat hyvin staattiset ja liike syntyy kokonaan käsivarressa.

”Sormituksiksi” suosittelen oikealla kädellä (vasemmalle kädelle voidaan käyttää tässä esiteltujen sormitusten peilikuvia) ylöspäin soitettaessa nimetöntä ja keskisormea. Koska sormen tulee olla hyvin jämäkkä glissando-liu'un ajan, on soittavia sormia järkevää tukea mahdollisimman paljon. Tämä tarkoittaa sormien puristamista tukevasti yhteen, mutta ei kuitenkaan niin lujaa, että käden lihakset menevät jumiin, sillä se haittaa normaalia soittotekniikkaa. Nimetön on siis sormi, jolla on suurin kontakti klaviatuuriin glissandon aikana, mutta muut sormet (pikkusormi ehkei kovinkaan paljon) antavat samalla tukea.

Toinen vaihtoehto glissandoon ylöspäin oikealla kädellä on peukalo. Tällöin peukalon kynsi on kontaktissa koskettimistoon ja kyynärpää on melko tarkasti suorakulmassa. Peukalon etu on sen luontainen vahvuus ja varmasti useimmilla hieman pidempi kynsi, joka vähentää ikäviä ja joskus kivuliaita kynsinauhan ja koskettimen reunan kontakteja. Tällöin voidaan tosin soittaa lähinnä keskirekisteristä: jokainen voi kokeilla miten epämurkkaan asentoon käsi joutuu viimeistään 2-viivaisen c:n paikkeilla. Peukalon käyttäminen voi kumminkin joskus olla edullista, sillä se on hyvin nopeasti glissandolle edullisessa



soittoasemassa, eikä muita sormia tarvitse ehtiä asettelemaan sen tueksi. Tällainen tilanne on kumminkin luultavasti melko harvinainen, mutta haluaisin silti kannustaa harjoittelemaan glissandoja kaikin mahdollisin tavoin, jotta tarvittaessa sen toteuttamiseen ei liittyisi minkäänlaista epävarmuutta. Oikealla kädellä alaspäin soitettaessa peukalo on oikeastaan pakollinen sormi. Syy löytyy jälleen ergonomiasta. Tässä välissä on hyvä muistuttaa, että ergonominen mukavuus on aina loppujen lopuksi tie laadukkaaseen soittamiseen.

Glissandojen yksi erikoistapaus on kaksois-glissando, joka usein kulkee rinnakkaisissa oktaaveissa. Tämä on soitannollisesti hieman ongelmallinen, sillä oktaaviasemassa vain toinen sormista pystyy soittamaan glissandon kynnellä. Lisäksi pikkusormi ei saa mistään tukea, vaan vaatimuksena tämän tekniikan käyttöön on poikkeuksetta hyvin vahva pikkusormi. Hyvä uutinen on, että efektin saavuttamiseksi alaspäin suuntautuvassa oktaavi-glissandossa riittää yleensä vahvan äänen tuottava peukalo ja pikkusormi, joka lähinnä lisää soivaa äänimassaa (pedaalin käyttö on suositeltavaa) ja visuaalista efektiä. Kaksoisääni-glissandot ovat luonnollisesti helpompia, jos soittaja on kohtuullisen isokätinen, eikä pelkkä venyminen esimerkiksi oktaaviin tuota ongelmia.

Jos oktaavi-glissando suuntautuu ylöspäin, niin kuin esimerkiksi Balakirevin Islamei-fantasiassa, joutuu pikkusormi melko kovalle koetukselle. Tällöin johtava ääni joudutaan soittamaan heikolla sormella, eikä vahvan peukalon tuesta ole juuri apua. Ainoa keino on siis pikkusormen vahvistaminen, jotta se pysyy paikallaan, käsivarren siirtyessä sivuttaissuunnassa.



Kuva 4. Balakirevin Islamei-fantasiassa oktaavi-glissando ylöspäin, tahdit 254–258. [http://imslp.org/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP00959-Balakirev - Islamey an Oriental Fantasy.pdf](http://imslp.org/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP00959-Balakirev_-_Islamey_an_Oriental_Fantasy.pdf). Katsottu 20.11.2014.

Täytyy kumminkin muistaa, että glissando on ennen kaikkea efekti. Jos efektin pystyy tuottamaan jollain muulla keinoin paremmin, on se ehdottoman suositeltavaa. Monessa Islamei-levytyksessä yllä oleva kohta on soitettu kahdella kädellä. Tässä tapauksessa ennen toonikaa (Des-duuri akordi fortissimossa) on tehtävä lievä hidastus, jotta vasen käsi ehtii bassoäänillä ajoissa. Tämä ei kuitenkaan ole missään nimessä lähtökohtaisesti huono asia, sillä huonosti toteutettu oktaavi-glissando kappaleen huipennuskohdassa ei ainakaan luo kuulijaan kokemusta virtuoosisuudesta. Tässäkin kohtaa suosittelen lukijaa kokeilemaan oman käden rajoja ennakkoluulottomasti, vaikka tämä tekniikka ei ensiyrityksellä aivan sujuisi esimerkiksi heikon pikkusormen vuoksi.

Glissando on ennen kaikkea soittimellinen efekti, jossa kuulijan kannalta tärkeät komponentit ovat 1) ala-ääni, jonka tulisi olla jokin harmonian ääni, 2) glissando-efekti ja 3) kirkas ylä-ääni, jonka tulee myös olla jokin harmoniaääni. Glissandosta kuulijalle välittyy ennen kaikkea sen aloitusääni, joka on ainoa harmoninen aspekti glissandossa. Tällöin kappaleen harmonisen etenemisen kannalta on hyvin tärkeää, että glissando alkaa joltain harmoniaääneltä ennen jokaisella valkoisella koskettimella käyvää liukua.

## 6.2 Repetitiotekniikka

Virtuoosisen fugaton alkupuoli alkaa repetitiotekniikan käytöllä. Repetitio on yksi tärkeä virtuositeettia ilmentävä tyylikeino ja soittotekniikka, jonka vaikuttavuus perustuu nopeaan saman äänen toistamiseen. Repetition käytön virtuoosinen efekti johtuu pitkälti siitä, että se ei ole soittotekniikka, joka varsinkaan maallikon mielestä vaikuttaisi kovin toteutettavalta. Tämä johtuu siitä, että pianon koskettimen on aina tultava ylös ennen seuraavan koskettimen painallusta. Esimerkiksi viululla saman äänen toistaminen on helppoa jousen edestakaisella ”sahausliikkeellä”. Pianolla puolestaan samaa kosketinta nopeasti toistettaessa on käytettävä jokaisella painalluksella eri sormeja, koska yksinään yhden sormen liikettä kontrolloivat käsivarren lihakset eivät kykene tarpeeksi nopeisiin toistoihin. Lisztin tempomerkintä *vivace* myöskin viittaa siihen, että tässä tapauksessa

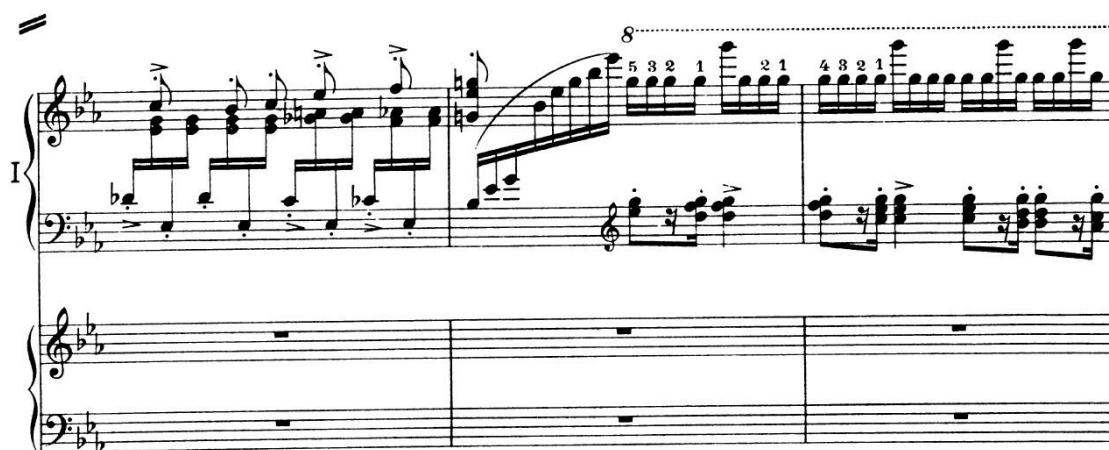
tavoitellaan erityisen virtuoosista ulosantia, joskin tämä jakso on myös soitettu verrattain hitaasti laadukkaillakin levytyksillä. Repetitiota soittaessa on tärkeää ohjata käsivarrella ja ranteella sormien paikkaa koskettimistolla, sillä sormet ovat luonnostaan vierekkäin eivätkä päällekkäin. Yhden koskettimen ollessa noin 2 senttimetriä leveä, on vierekkäiset sormet ”ohjattava” oikealle paikalle. Sormi ei siis osallistu tähän sivuttaisliikkeeseen käytännössä yhtään. Toisaalta, koska käsivarsi on varattu sivuttaisliikkeelle, täytyy sormen pystyä erityisen vikkellä vertikaaliseen liikkeeseen kohti kämmentä. Sormen ylöspäin suuntautuva vaihe on erityisen tärkeä, sillä jokaisen sormen on annettava tilaa seuraavalle, jotta kosketin on mahdollista painaa uudestaan pohjaan.



Kuva 5. Repetitioita, tahdit 183–199. Sauer, Emil von. Totentanz. Edition Peters.

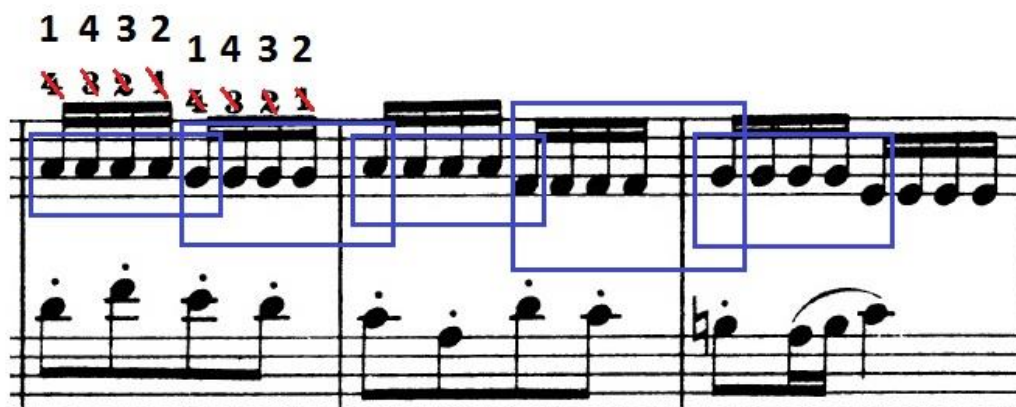
Lisztin oppilaan Emil von Sauerin editoimassa nuotissa pelkästään oikealla kädellä soitettavan repetition sormitukseksi ehdotetaan 4-3-2-1, jossa 4 (nimetön) soittaa aina tahdin painollisen osan ja muut sormet neljäsosanuottiin sisältyvät loput kolme kuudestoistaosanuottia. Tällaista sormitusta von Sauer ehdottaa myös Lisztin Es-duuri pianokonserton finaalissa, johon se minunkin mielestä soveltuu erinomaisesti, koska tässä kohtaa tavoitellaan kevyempää

ääntä. Totentanzissa puolestaan itse soitin 1-4-3-2, joka eroaa ehdotetusta vain peukalon käytössä painokkaalla tahdinosalla. Peukalo pystyy vahvana sormena tuottamaan painolliselle nuotille paremman forte-dynamiikan kuin nimetön. Peukaloa pystyy myös ohjaamaan käsivarrella erityisen hyvin, joten uudelle äänellä siirtyminen on vakaampaa, sekä vahvalle tahdinosalle kohdistuva tukipiste, jonka varassa kättä on mielestäni mukavampi liikuttaa, valikoituu järkevämpään paikkaan. Tämä tukipiste on tosin todella lyhytaikainen, koska peukalo pitää tietysti irrottaa lähes saman tien, mutta tämän tasoisessa musiikissa kuitenkin on tärkeää ottaa vastaan kaikki apu. Edellä mainittuun Es-duuri pianokonserttoon kuudestoistaosarepetition soittaminen 4-3-2-1 soveltuu paremmin esimerkiksi tekstuurin leggiero-karakäärin vuoksi, josta johtuen peukalosta saatava lisävoima on jopa haitaksi. Toisaalta tässä nimenomaisessa esimerkissä myös pikkusormella soitettava oktaavia korkeampi g-nuotti sanelee sormitukset melko pitkälti, sillä jotta venytys oktaaviin olisi luonteva, on edellinen nuotti soitettava mielellään peukalolla. Sanottakoon silti, että myös Totentanzissa moni pianisti soittaa repetitiot 4-3-2-1 sormituksella, mutta itse koen sen vaativan todella vahvoja sormia ja sormitekniikan korkeana yleistasona jotta forte-dynamiikka kuulostaisi luontevalta. Itse olen päässyt 1-4-3-2 sormituksella todella hyviin tuloksiin.



Kuva 6. Lisztin Es-duuri konsertin IV osa, tahdit 63–65. Sauer, Emil von. Konzert I. Edition Peters.

Repetitiotekniikan rakentaminen kannattaa aloittaa hyvin hitaasti eikä mainittavia tuloksia välttämättä kannata odottaa kovin nopeasti. Uskon silti, että sinnikäs yrittäminen palkitaan tässäkin tapauksessa. Repetitioiden soittamiseen vaadittava käsivarren ja sormien käyttö kumminkin tulee varmasti hyödyttämään myös muunlaisen soittamisen vaivattomuutta. Huomiota tulisi kiinnittää koko ajan liikkeen sujuvuuteen ja sulavuuteen myös hitaassa tempossa. Hitaasti harjoittelun ajatushan on, että liikeradat hiotaan ajatuksella mahdollisimman täydellisiksi, jotta sama liike voidaan myöhemmin toteuttaa nopeasti, mutta muuten täysin samalla tavoin. Itse käytin nelijakoisen repetition opettelussa hyödyksi harjoittelutekniikkaa, jossa ryhmän ensimmäinen ääni soitetaan pitkänä. Äänen ollessa pohjassa soittajalla on kaikki aika ”tunnustella” kättänsä ja miettiä onko kaikki mahdolliset ergonomiset mukavuustekijät optimoitu. Tunnustelun ei tarvitse olla fyysistä, vaan jopa tärkeämpää on vain miettiä, miltä asento tuntuu ja onko sitä mahdollista parantaa. Kun käden asento on hyvä, voidaan soittaa neljänryhmän loput kolme ääntä, jonka jälkeen pysähdytään samalla tavalla seuraavan neljänryhmän ensimmäiselle äänelle. Tällä tavoin kannattaa harjoitella aluksi toistaen vain yhtä valittua valkoista kosketinta, eikä välittää vielä käsivarren sivuttaisliikkeistä äänten vaihtuessa. Hitaasti harjoiteltaessa tulee kumminkin kiinnittää huomiota nopeisiin sormiliikkeisiin, sillä repetition epäonnistuminen on usein kiinni siitä, ettei edellinen sormi anna seuraavalle tilaa tarpeeksi nopeasti. Kun sormien vikkelyys alkaa luonnistua, kannattaa siirtyä miettimään ranteen ja käsivarren käyttöä. Jotta ”turha” ei-soittava sormi saataisiin nopeasti pois tieltä, kannattaa soittava sormi ohjata koskettimelle ranteen pienellä sivuttaisliikkeellä. Tässä voi käyttää hyväksi mielikuvaa vanhanaikaisesta kirjoituskoneesta, joissa paperi liikkuu hieman sivulle ennen seuraavan leimasimen iskua. Tällä tavoin repetition pystyy soittamaan verrattain ahtaassa tilassa (yhdellä koskettimella), vaikka ihmiskäsi onkin huomattavasti leveämpi.



Kuva 7. Repetitioiden sormitusehdotus sekä ryhmittely. Sauer, Edition Peters.

Kun edellä esitetyt yksittäiset repetitiotekniikan komponentit ovat hyvin hallussa, on ne aika yhdistää, ja toteuttaa samanaikaisesti. Tällöin suosittelen välttämään soittamasta pitkiä pätkiä kerralla, sillä nopeus kehittyy paremmin lyhyissä ja vikkelissä paloissa. Läpisoittoa kannattaa silti käyttää apukeinona kestävyiden harjoittamisessa, mutta koska pitkäkestoinen rasitus voi saada käden lihakset todella jumiin, tätä ei tulisi tehdä kovin suurta osaa harjoitteluajasta, jottei muun harjoittelun teho laskisi. Harjoitusten pituutta on toki hyvä nostaa sitä mukaa kuin sormien kestävyys paranee. Aluksi kannattaa käyttää vain yhtä neljän nuotin ryhmää ja pysähtyä sitä seuraavalle painolliselle nuotille, kuten jo aiemmin mainitsin. Myöhemmin näitä kyseisiä yksiköitä voi soittaa monta kerralla ja lopulta tietysti on tarkoitus kyetä soittamaan koko repetitiojakso ilman ongelmia.

### 6.3 Hyppytekniikka

Franz Lisztin Mefisto-valssin kevyet mutta erittäin vikkelaat hyyt on eräs pianistinen bravuuri, jonka pelkkä laadukas suorittaminen yleensä herättää jo vähintäänkin ihailua. Myöskin joidenkin kappaleiden esityksistä puhuttaessa huomio saattaa monesti mennä – alan harrastajien tai ammattilaisten keskuudessa – keskusteluksi siitä, ”saiko esittäjä ”hyyt menemään”.

Hyppytekniikalla tarkoitan sävellystapaa, jossa samalla kädellä soitettavien äänten välissä on huomattava fyysinen etäisyys. Etäisyyden vaikeusaste on riippuvainen temposta, sillä hyvin nopeassa tempossa jo oktaavin ero samalla sormella soitettavien äänten etäisyydessä on todella suuri, ja toimii visuaalisena tehokeinona.



Kuva 8. Mefisto-valssin hyppyjä, tahdit 773–781. Sauer, Emil von. Edition Peters.

Hyppytekniikka on myös visuaalinen efekti, mutta lisäksi sen tehokkuus perustuu romantiikan virtuoosityylissä usein soivan äänimassan määrän kasvamiseen. Heinrich Neuhaus mainitsee sen yhdeksi pianotekniikan elementiksi kirjassaan *Pianonsoiton taide* (Neuhaus, 1986, 150). Tällä tekniikalla pianolla voidaan esimerkiksi saada soimaan suurempi äänimassa kerralla, mikä kasvattaa erityisesti fortissimo-efektien suuruutta ja vaikuttavuutta. Tämä on linjassa myös romantiikan aikakaudella esiintyvään suureellisuuteen – esimerkiksi Gustav Mahlerin sinfonian massiivisuus on valtavaa. Pianonsoitossa isojen hyppyjen soittaminen kevyellä kädellä on myös erityisen hankalaa, mitä voidaan myös käyttää hyväksi ainakin asiantuntijoiden ihastuttamiseksi taitojen salliessa.



Kuva 9. Totentanzin kadenssin oktaavihyppyjä, tahdit 446–465. Sauer, Emil von. Edition Peters.

Hyvä esimerkki hyppytekniikan käytöstä löytyy Totentanzin kadenssiosasta, jossa teoksen teema soitetaan ensin kiinteän pohjaäänien kanssa ja myöhemmin kiinteän ylä-äänien kanssa. Paikallaan pysyvä ääni, joka vuorottelee teemaan kuuluvan äänen kanssa, kasvattaa pianosta lähtevää äänimäärää ja lisäksi lisää kuuluvien äänien joukkoon yhden harmoniaäänien lisää. Kuuliija huomaa näin ollen harmonian olevan tapauksessa 1 fis-molli ja tapauksessa 2 d-molli. Tällä tavoin pystytään soittamaan yhdellä kädellä – tai tässä tapauksessa molemmilla käsillä unisonossa – melodiaa sekä harmoniaa. Kuuliija rekisteröi tämä polyfonian tasot mielessään erillisiksi linjoiksi, eikä käsittele nuotteja yhtenä melodialinjana. Tällaiset sävellyskeinot ovat hyödyllisiä virtuoositeoksissa, sillä samalle kädelle voidaan kirjoittaa mahdollisimman paljon soivaa informaatiota. Näin soittaja pystyy yksinkertaisesti soittamaan enemmän asioita, ja siten luomaan illuusiota fyysisiä äärirajoja hipovasta taidosta.

Hyppytekniikan harjoittaminen on riippuvainen siitä, ovatko kyseessä yksittäiset äänet vai moniääniset akordit. Ensimmäisessä tapauksessa, jos kyseessä olisi esimerkiksi oikean käden peukalolla soitettava c-nuotti ja pikkusormella soitettava c kaksi oktaavia ylempänä, pikkusormi pystyy valmistautumaan



hyppyyn hakemalla hieman etukäteen lyhintä mahdollista reittiä määränpäähänsä. Harjoitellessa on siis hyvä jälleen pysähtyä alääänellä, jonka jälkeen soittaja voi pohtia kätensä asentoa ja mahdollisimman optimaalista tapaa edetä seuraavalle äänelle. Itse olen ajatellut tällaisissa harjoituksissa soittamaan valmistautuvan sormeni sekä määränpääkoskettimen välille näkymättömän kuminauhan, joka tavallaan kiristyy antaessani siihen luvan. Tämä mielikuva auttoi minua alla olevan Don Juan -fantasian kaltaisissa tekstuureissa. Kun käden liikeradat on keskittyneesti minimoitu, ovat monet etäisyydet yllättävän lyhyitä. Hyppyä harjoitellessa kannattaa toki edetä hitaasti ilman turhaa hätäilyä, mutta itse hyppäys tulisi silti harjoitellessakin toteuttaa melko vikkelästi. Jos osumatarkkuus on heikko, kannattaa tempoa hieman pudottaa, mutta missään nimessä ei pitäisi soittaa korostetun hidastetusti, kuten joidenkin muiden tekniikoiden kohdalla on joskus järkevää. Tämä johtuu siitä, että hyppytekniikan toteutus perustuu todella paljon lihasmuistiin. Nopeissa hypyissä ei edes monesti ehdi silmällä rekisteröimään soitettavia koskettimia, koska vaihtuvuus on niin suurta. Joskus hyppyjä tulee myös toteuttaa molemmilla käsillä eri suuntiin. Siirtymää toiselle nuotille tulisi ohjata käsivarrella, koska ääntenväliset etäisyydet eivät ole toteutettavissa yhdestä asemasta. Sormi on siis loppujen lopuksi melko passiivinen osa kättä.



Kuva 10. Lisztin Don Juan -fantasia, tahdit 207–209. Sauer, Emil von. Edition Peters.

Yksiäänisiä hyppyjä harjoitellessa voi käyttää avukseen vaikkapa sellaista harjoitusta, jossa peukalo soittaa keski c:tä ja pikkusormi kromaattista asteikkoja kolmeviivaiseen c:hen asti tai vasemmalla kädellä vastaavasti kolme oktaavia

alaspäin. Siirtymisessä kannattaa täyttää avuksi ranteen rotaatiota, jolla hyppyyn saa enemmän voimaa ja sen myötä nopeutta. Hypyn jälkimmäistä ääntä ei silti tulisi soittaa aina voimakkaana, vaan vastaanottava sormi kontrolloi syntyvän äänen aluketta. Käsivarren nopean liikkeen tehtävä on vain viedä sormi ajoissa oikeaan paikkaan.

Jos hypyt ovat kaksoisääniä tai kokonaisia sointuja, ei niiden välillä pysty valmistautumaan samoissa määrin kuin edellisessä esimerkissä, sillä useampi sormi tarvitaan äänten soittamiseen. Tässä tapauksessa käden asema on tarpeen vaatiessa muutettava ”ilmalennon” aikana hyvin nopeasti. Olen todennut hyväksi harjoitukseksi soittamisen ilman koskettimien painamista pohjaan. Toisin sanoen kannattaa aluksi keskittyä pelkkään asemanvaihtojen onnistumiseen. Jälleen kättä on hyvä pitää hetki paikallaan ja tällä välin havainnoida visuaalisesti määränpäättä sekä hypyn laajuutta. Myös mahdolliset asemanvaihdot on hyvä käydä mielessä läpi. Kun kaikki tuntuu selkeältä, on aika siirtää käsi mahdollisimman nopeasti uuteen asemaan soittamatta ääniä. Tempossa soitettaessa kannattaa tarkkailla vain yhden sormen siirtymistä, sillä nopeassa tempossa muuhun ei jää aikaa. Sormen tulisi laskeutua koskettimelle kohtisuorasti, joka tarkoittaa nimenomaan hetkellistä pysähtymistä ennen koskettimien painamista alas (Neuhaus, 1986, 151). Pysähdys on ajallisesti niin lyhyt, ettei sitä pysty esitystempossa enää havainnoimaan. Kun vikkeli siirtoliike harjoitteluvaiheessa on tehty, on aika arvioida omaa onnistumista: Ovatko kaikki sormet oikeilla koskettimilla? Ovatko sormet hyvässä asennossa? Oliko ”lontorata” lyhin mahdollinen? Onko mahdollisesti jotain muuta parannettavaa? Hypyn onnistuttua riittävän hyvin, on se hyvä iskostaa lihasmuistiin toistamalla onnistunutta suoritusta. Virheitä ja huonoa soittoa kannattaa välttää alusta asti. Virheiden korjaaminen vie enemmän aikaa kuin alusta asti oikeanlaiseksi rakennettu suoritus (Giesecking, 1932, 47). Jotta hyvään tulokseen päästäisi nopeasti, kannattaa harjoittelu aloittaa hitaasti ja keskittyneesti.



Kuva 11. Vastakkaisiin suuntiin liikkuvia hyppyjä, tahdit 577–582. Sauer, Emil von. Totentanz. Edition Peters.

Älkää naurako, jos pidän tärkeänä sanojen valintaa kuvailtaessa eri toimintoja: on parempi sanoa ("hyppyissä") "ottaa" kuin "pudota", koska jonkin ottaminen on ihmiselle luonnollisempaa ja mieluisempaa kuin johonkin putoaminen. En pidä ilmaisusta "käsi putoaa"; minusta on parempi sanoa että se "asettuu" tai "laskeutuu" tai "tarttuu", — — (Neuhaus, 1986, 152)

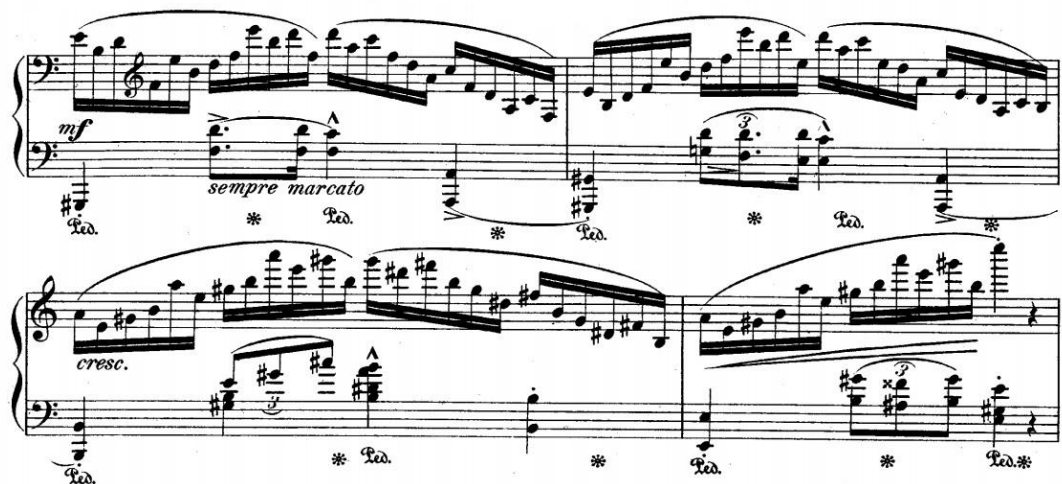
## 7 PIANON POTENTIAALIN TÄYDESTÄ HYÖDYNTÄMISESTÄ

Klassismin ajan pianonsoitto perustui hyvin pitkälti jaotteluun melodian ja säestyksen välillä. Pianonsoitossa tämä luonnollisesti johti näiden kahden jakamiseen oikean ja vasemman käden välillä sekä vuorotteluun käsien välillä.



Kuva 12. Mozartin C-duuri sonaatin K. 545 tahdit 1–5. [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a9/IMSLP56442-PMLP01855-Mozart Werke Breitkopf Serie 20 KV545.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a9/IMSLP56442-PMLP01855-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_20_KV545.pdf). Katsottu 20.11.2014.

Luonnollisesti tämä on hyvin yksinkertaistettu näkemys. Mitä pidemmälle romantiikan ajalle päästään sitä enemmän informaatiota säveltäjä on kirjoittanut saman käden soitettavaksi. Tämä on lopulta huipentunut tilanteeseen, jossa musiikki itsessään ei ehkä ole enää ollut täysin pääasia. Sävellyksiä on kirjoitettu soittimellisista lähtökohdista mahdollisimman haastaviksi, mutta samalla soitettaviksi. Sävellykseen on siis kirjoitettu mahdollisimman suuri määrä musiikillista informaatiota niissä rajoissa, joissa äärimmäisen taitava pianisti vielä kykenee operoimaan. Esimerkkinä tästä mainitsisin Leopold Godovskin Chopin-etydit, joita Heinrich Neuhaus kuvaa sanoen ”jotkut niistä ovat lähes yli-inhimillisen vaikeita ja vertaansa vailla musiikillisilta oivalluksiltaan ja nerokkailta kombinaatioiltaan”. (Neuhaus, 1900, 21.) Godovski teki Frederic Chopinin 27 pianoetydistä yhteensä 53 sovitusta. Näissä sovituksissa on pohjana Chopinin alkuperäiset pianokappaleet, joita on tahallaan vaikeutettu pianistisista syistä.



Kuva 13. Chopinin etydi Opus 25 nro. 11, tahdit 73–76. Badura-Skoda, Paul. Etudes Op. 25, Trois Nouvelles Etudes. Wiener Urtext Edition.

Teokseen viitataan suomeksi usein puhekielisesti ”Godovskin etydeinä” tai ”Godovski-etydeinä”, mutta Englannin-kielinen ”Studies on Chopin's Études” tai saksaksi ”Studien über die Etüden von F. Chopin” paljastaa, että tässä on nimenomaan kyse tutkimuksesta Chopinin teosten olemukseen. Godovski on sovittanut joitain etydeitä pelkälle vasemmalle kädelle, silti säilyttäen uskomattomalla tavalla kappaleen luonteen ja tunnistettavuuden, tai lisännyt kappaleeseen suuren määrän melodialinjoja, harmonioita ja muuta materiaalia.

Chopinin etydit ovat pianokirjallisuuden ja nykyisen soittotekniikan ehkä kaikkein tärkein peruskulmakivi. Ne olivat musiikillisesti ja teknisesti jotain aivan uutta, ja asettivat pianonsoiton vaatimukset uudelle tasolle (Gerig, 1974, 162). Virtuosoopianismin kehittyessä huippuunsa taso nousi entisestään, ja säveltäjäpianistit etsivät uusia ilmaisukeinoja musiikille. Pianisti Leopold Godovski muokkasi Chopinin teosta lähes sata vuotta myöhemmin tällaiseksi:

21

Ossia:

Kuva 14. Samat tahdit 73–76 Godovskin etydissä nro 42. [http://imslp.org/links/using/f5/IMSLP30947-PMLP09194-Godovsky - Etudes Dapres Chopin - Book 5 41-48 .pdf](http://imslp.org/links/using/f5/IMSLP30947-PMLP09194-Godovsky_-_Etudes_Dapres_Chopin_-_Book_5_41-48_.pdf). Katsottu 20.11.2014.

En käsittele tässä Godovskin kirjoittamaa vaihtoehtoista ossiaa. Ossia on säveltäjän kirjoittama, yleensä melko lyhyt tai muutaman tahdin mittainen, vaihtoehtoinen tapa soittaa jokin kohta kappaleesta. Esimerkissä voidaan nähdä, että vasemmassa kädessä on sama bassolinja ja teeman rytmi, jotka pitävät kuulijassa yllä mielikuvaa Chopinin alkuperäisestä versiosta, vaikka toteutus onkin hyvin toisenlainen. Vasempaan käteen lisätyt kuudestoistaosanuotit puolestaan pitävät yllä kappaleen yleisyyttä, joka Chopinin etydissä pohjautuu oikean käden kuudestoistaosakuviin. Oikeassa kädessä Godovski markkeeraa

alaspäin purkautuvia appoggiatura-ääniä. Näitä ovat ensimmäisessä ja toisessa esimerkin tahdissa e-d purkaus vähennetyllä soinnulla. Kolmannessa ja neljännessä tahdissa, E-duuri septimisoinnalla (V-aste), a-gis.



Kuva 15. Chopinin etydi Opus 25 nro. 11, tahdit 1–4. Badura-Skoda, Paul. Etudes Op. 25, Trois Nouvelles Etudes. Wiener Urtext Edition.

Godovskin versiossa korostetaan teoksen teeman fanfaarirytmää (pisteellinen kahdeksasosa + kuudestoistaosa). Chopinin versiossa melodia kulkee vasemmassa kädessä kaksoisäänenä toisella ja kolmannella neljäsosalla. Godovski on puolestaan sijoittanut tämän materiaalin molemmille käsille. Rytmie ei ole täysin sama kuin alkuperäisessä, koska se on jouduttu muuttamaan soittimellisista syistä hieman erilaiseksi, jotta molemmissa käsissä liikkuvat jatkuvat kuudestoistaosakuviot olisi mahdollista toteuttaa samaan aikaan. Teema on kumminkin täysin tunnistettavissa, ja se on tarpeeksi samanlainen, jotta kuulija kykenee ymmärtämään sen ilman nuottianalyysiä. Tämä on osa Godovskin Chopin-etydien tutkielmaluonnetta, jossa osa sävellysten arvosta liittyy niiden soittimellisiin ulottuvuuksiin, eikä pelkästään taiteellisiin. Chopinin alkuperäiset etydit ovat toki harjoituksia, mutta ne ovat ennen kaikkea kiistattomasti erinomaista musiikkia. Godovski puolestaan käsittelee Chopinin asettamia musiikillisia elementtejä ennemminkin pianistisista lähtökohdista, ja muokkaa niitä tarvittaessa jonkin verran.

Mitään Godovskin tekemää ei silti voida pitää tarpeettomana teosten haastavuuden lisäämisenä. Lähtökohdat ovat nimenomaan ihmisen fyysisten mahdollisuuksien rajoissa pysyvät, mutta erittäin haastavat, musiikillisen

materiaalin äärimmilleen venyttävät keinovarat sävelkudoksessa. Chopinin etydissä voidaan katsoa olevan kolme tasoa: basso, keskiääninen melodia ja ylä-ääninen kuudestoistaosat. Godovskin etydi ei poikkea tästä jaosta ollenkaan tämän nuottiesimerkin osalta, mutta kappale on vain ”sävelletty enemmän täyteen”. Toisin sanoen kaikissa näissä kolmessa tasossa on enemmän materiaalia, nuotteja ja rytmiiikkaa. On jossain määrin subjektiivista, onko tämä aina hyvä lähtökohta tehdä musiikkia, mutta ilmiönä tällainen sävellystapa on kumminkin transkriptioissa ja muissa pianosovituksissa hyvin leimaava. Romanttisten virtuoosisovitusten yksi peruslähtökohta on nimenomaan ihmisen fyysisten ominaisuuksien täysi hyödyntäminen tarpeen vaatiessa. Tämä ei tietenkään tarkoita sitä että sävellykset olisivat aina jokaista tahtia myöten sävelletty täyteen, mutta koko romantiikan kautta leimannut pyrkimys transsendenttiseen taiteeseen on jatkuvasti vahvasti esillä eri sävellyksissä. Tämän voi nähdä myös tehokeinona ja voimavarana musiikissa – samalla tavoin kuin vaikkapa Mahlerin sinfonian massiivisen orkestraation, joka ei kumminkaan ole jatkuvasti käytössä.



33

*p non legato distintamente*

*p*

*non legato*

*8*

*3*

*\**

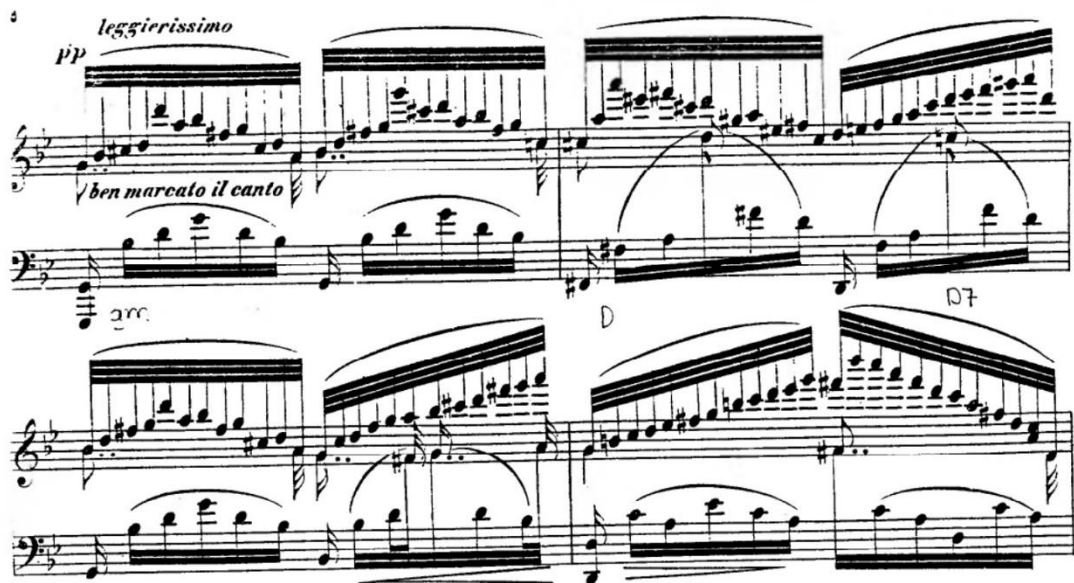
Kuva 16. Lisztin Es-duuri konserton IV osa, tahdit 30–35. Sauer, Emil von. Konzert I. Edition Peters.

Oheisessa esimerkissä Lisztin Es-duuri pianokonsertosta nähdään miten solistin oikealle kädelle on valjastettu kaksi tehtävää. Oikea käsi soittaa melodiaa oktaaveissa sekä tasaista kahdeksasosatriolia melodianuottien välissä. Vasen käsi soittaa erillistä rytmistä säestyskuviota. Orkesteriosuuden pianosovituksesta nähdään, että orkesterilla ei ole tässä jaksossa juurikaan soitettavaa. Liszt on luultavasti päättänyt kirjoittaa käytännössä kaiken materiaalin pianistin soitettavaksi, koska se antaa konsertolle solistisemman yleisilmeen ja koska se yksinkertaisesti on mahdollista. Tällaista tekstuuria soittaessa on ensisijaisen tärkeää kyetä erottelemaan melodia- ja säestysäänien välinen hierarkia. Yhdelläkin kädellä soitettunakin melodia ja harmoniaäänet ovat erillisiä ilmiöitä, joiden on välityttävä kuulijalle teknisestä haasteesta huolimatta.

Harjoitteluvaiheessa on järkevää soittaa nämä erikseen, ja muodostaa käsitys miltä vaikkapa melodian yksin tulisi kuulostaa. Myöhemmin melodia soitetaan väliäänien kanssa yhdessä samalla tarkkaillen, säilyykö soitossa sama laadukkuus. Ergonomia tulee muistaa jokaisessa harjoitusvaiheessa, ja soiton tulee aina tuntua luontevalta ja rennolta.

### 7.1 Kolmen käden efekti

Kolmen käden efektilä tarkoitetaan sävellystapaa, jolla musiikki saadaan kuulostamaan kuin soittoon vaadittaisiin enemmän kuin kaksi kättä. Tekniikan teki tunnetuksi pianovirtuoosi Sigismond Thalberg, jolle myös usein annetaan kunnia kyseisen tekniikan keksimisestä. Todellinen kehittäjä oli englantilainen harpisti Elias Parish Alvars. (Walker, 1998, 233–234.)



Kuva 17. Thalbergin Fantasia Opus 33, tahdit 211–214. [http://ja-vanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/72/IMSLP07579-Thalberg - Op.33 - Fantaisie sur Moses de Rossini.pdf](http://ja-vanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/72/IMSLP07579-Thalberg_-_Op.33_-_Fantaisie_sur_Moses_de_Rossini.pdf). Katsottu 20.11.2014.

Kolmen käden efekti perustuu siihen, että pianolla on mahdollista soittaa kerroksittaista materiaalia. Bassolinja, melodialinja sekä säestyskuvio on helppo erottaa soivasta nuottikudoksesta. Thalbergin konserttisoituksessa, Fantasia

Rossinin Mooses Egyptissä -oopperasta opus 33, kolmen käden efekti syntyy melodialinjan soittamisesta oikean käden peukalolla muiden sormien huolehtiessa virtuoosisista leggierissimo-nuoteista ylärekisterissä. Vasen käsi soittaa perinteikkäästi bassoääniä sekä murrettua sointua, mutta osallistuu tarvittaessa myös keskiäänien melodian soittoon, jos oikea käsi ei siihen kykene. Oheinen nuottiesimerkki on alkuperäisessä Thalbergin versiossa lisäksi kirjoitettu kolmelle nuottiviivastolle, mikä antoi tekniikalle visuaalisen korostuksen. Kolmen nuottiviivaston käyttö pianomusiikissa oli äärimmäisen harvinaista 1830-luvulla. (Walker, 1998, 234.)

85

The image shows a musical score for Franz Liszt's A-dur Concerto, specifically the Marziale un poco meno allegro section, measures 24-27. The score is written for three staves, labeled I, II, and III. The key signature is A major (three sharps). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano) are present. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system covers measures 24-26, and the second system covers measures 27-28. The notation is complex, with many beamed notes and slurs, indicating a virtuosic piece.

Kuva 18. Lisztin A-duuri konsertin Marziale un poco meno allegro -jakson tahdit 24–27. Sauer, Emil von. Konzert II. Edition Peters.

Franz Lisztin A-duuri pianokonsertossa käytetään kolmen käden efektiä soittamalla oikean käden murtosoinnun ylä-ääni oktaavia muita ääniä korkeammalta. Korkeammat äänet tuovat osioon helähtävän äänensä keskirekisterin äänien joukkoon. Tämä soinnillinen ero sävellinjojen välillä lisää soivan materiaalin sävyeroja. Lisztin ratkaisu sijoittaa ylä-ääni oktaavia korkeammalle toimii myös visuaalisena tehokeinona, kun pianisti ikään kuin käy "nappaamassa" arpeggion ääriään. Vasemman käden peukalo soittaa myös omaa aksentoitua linjaansa painollisilla tahdinosilla. Muut sormet puolestaan rytmittävät tätä jaksoa kevyillä harmoniaa korostavilla staccatoilla. Nämä sointierot tulee olla erotettavissa myös vasemmassa kädessä.

## 8 LOPUKSI

Pianonsoiton kokonaisvaltainen hallitseminen vaatii ehdottomasti tutustumista repertuaariin mahdollisimman laaja-alaisesti. Romantiikan aikaiset transkriptiot ovat erityisessä asemassa, sillä niissä kiteytyvät pianonsoiton fyysiset mahdollisuudet. On täysin absurdi ajatus, että pianisti voisi jättää opinnoistaan pois juuri ne elementit, jotka ovat eniten muokanneet pianonsoittoa. Michelangelon sanat “La mano che ubbidisce all'intelletto” (Käsi tottelee älyä) pätevät täysin myös soittamiseen.

Pianosovituksissa yhdistyy suuri osa romantiikan ajan taiteellisista suuntauksista. Ne ovat monipuolinen ja haastava osa pianonsoittoa. Tämän vuoksi pyrin piano-opettajana perehdyttämään pitemmällä olevia oppilaita aiheen pariin. Minulle pianosovitukset olivat ehdottomasti suurin yksittäinen inspiraation lähde, joka ohjasi minua harjoittelemaan soittamista tavoitteellisemmin. Monikaan musiikkiopistotasoinen pianonsoittaja tai amatööri ei ole tietoinen niistä pianonsoiton fyysisistä mahdollisuuksista, joita tässä opinnäytetyössä on käsitelty. Se on täysin luonnollista, sillä monet erityistekniikat ovat jossain määrin syntyneet tarpeesta ällistyttää kuulijaa ja laajentaa pianon musiikillisten ilmaisukeinojen palettia. Tästä johtuen uskon pianosovitusten pedagogisen tehon olevan valtava, sillä nuorelle piano-oppilaalle avautuu aivan uusi maailma pianonsoiton mahdollisuuksista. On luonnollisesti yksilöllistä, kuka ilmiöstä innostuu eniten. Kumminkin pianosovitusten esittelyä täysi-ikäisyyttä lähestyvälle oppilaalle voi käyttää yhtenä pedagogisena keinona innostaa oppilasta tutustumaan syvemmin pianonsoittoon. Itse tavoittelin opintojeni alkupuolella nimenomaan näiden soittotekniikoiden hallitsemista sekä musiikillisten ilmiöiden ymmärrystä, mikä ohjasi minua aina vain syvemmälle pianonsoiton opintoihin.

## LÄHTEET

Dubal, David [1991] 1992. Keskusteluja Horowitzin kanssa. Juva: Wsoy

Fabrikant, Marina 2006. Bach-Busoni Chaconne: A Piano Transcription Analysis. Lincoln: University of Nebraska.

Gerig, Reginald R. [1974] 2007. Famous Pianists and Their Technique. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press

Giesecking, Walter; Leimer, Karl [1932, 1938] 1972. Piano Technique. New York: Dover Publications, Inc.

Gombrich E. H. [1972] 1980. Maailman taiteen historia. Suom. Sakari Saarikivi. WSOY.

Honour, Hugh; Fleming, John 1982. A World History of Art (kappale Romanticism to Realism). PaperMac.

Marin, Risto-Matti 2010. Soittimellisuus pianosovituksissa: pianistinen analyysi Liszt–Busonin Paganini-etydistä nro 6 ja neljästä Wagnerin Valkyrioiden ratsastuksen pianosovituksesta. Sibelius-akatemia DocMus-yksikkö.

Mäkelä, Anneli 1989. ”Sain roolin, johon en mahdu”. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja (kappale Romantiikan nukkenaisia). Toim. Maria-Liisa Nevala. Kustannusosakeyhtiö Otava.

Neuhaus, Heinrich [1958] 1986. Pianonsoiton taide. Helsinki: Kirjayhtymä

Otavan iso musiikkitietosanakirja nro 5 1979. Kustannusosakeyhtiö Otava.

Raekallio, Matti 1996. Sormituksen strategiat: tutkimus pianonsoiton sormitusvalinnoista. Helsinki: Sibelius-akatemia

Sauer, Emil von. Totentanz. Edition-Peters. Nuotti.

Schumann, Otto 1982. Handbuch der Klaviermusik. Konzert- und Hausmusik vom 16. Jahrhundert bis Heute. München: Wilhelm Heyne Verlag.

Scott, Derek B. 2003. From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology. Oxford University Press.

Vartiainen, Pekka 2009. Barokki, klassismi, valistus ja romantiikka länsimaisen kirjallisuuden historiassa. Avain.

Virtamo, Keijo (Toim.) [1987] 1997. Otavan musiikkitieto. Kustannusosakeyhtiö Otava.

Walker, Alan 1988. Franz Liszt, Vol. 1: The Virtuoso Years, 1811-1847

Walker, Alan 1993. Franz Liszt, Vol. 2: The Weimar Years, 1848-1861